

## *Paisagem, música popular e identidade no Brasil*

*Landscape, popular music and identity in Brazil*

*Paisaje, música popular y identidad en Brasil*

Douglas Santos  
Universidade Federal da Grande Dourados  
douglassangeog@yahoo.com.br

---

### **Resumo**

A ideia central desse pequeno ensaio é colocar em evidência a condição de nossa música popular ser uma fonte inesgotável de estudos no sentido de, também, desvendarmos nossa Geografia ou, pelo menos, as leituras que dela se faz. Tendo como ponto de partida o Hino Nacional que, ainda vigente, foi criado no século XIX, e encerrando a reflexão com algumas canções ícones da bossa nova e as chamadas “musicas de protesto” dos anos 60/70 do século passado, o que se coloca aqui é, de fato, somente um exercício sumário, tendo as formas com que o cancionista tratou algumas paisagens brasileiras o ponto básico para toda a construção conceitual que daí se desdobra.

**Palavras-chaves:** Geografia, paisagem, cancionista popular, Brasil.

---

### **Abstract**

The central idea of this short essay is to highlight the condition of our popular music being an inexhaustible source of studies so as to unfold our Geography or, at least, the way we do interpret it and did. Taking the National Anthem, which is still being used, as a starting point, we have that it was created in the nineteenth century. Hence, summing up with some speculation on some icon *bossa nova* songs and the so-called "protest songs" from the 60s and the 70s of the last century, what is proposed here is in fact only a brief exercise which - by having on the forms of the Brazilian landscapes and its readings by the songbook that rocked our country in the last century - is the basic concept for the entire conceptual building that then unfolds.

**Keywords:** Geography, landscape, popular songbook, Brazil.

---

### Resumen

La idea central de este breve ensayo es poner en evidencia la condición de que nuestra música popular sea una fuente inagotable de estudios en el sentido de, también, desvendarnos nuestra Geografía o, al menos, las lecturas que hacemos de ella. Teniendo como punto de partida el Himno Nacional, que aún vigente, fue creado en el siglo XIX, y así finalizamos la reflexión con algunas canciones iconos de la “*Bossa Nova*” y las llamadas “*Música de Protesto*” de los años 60/70 del siglo pasado, así lo que se pone aquí es, de hecho, solo un ejercicio sumario, teniendo las formas con que el cancionero trato algunos paisajes brasileños siendo este el punto básico para toda esta construcción de conceptos que se desdoblan desde ahí.

**Palabras claves:** Geografía, Paisaje, Cancionero Popular, Brasil.

---

## Preliminares

Explicar quais seriam os vínculos entre a existência dos brasileiros, as paisagens do Brasil e as diferentes maneiras que, dessas relações, se construiu uma identidade nacional, é uma tarefa que tem exigido a atenção de antropólogos, historiadores, sociólogos, psicólogos, geógrafos... só para ficarmos numa pequena lista de profissionais. Este artigo, apesar de suas aparências, não tem a pretensão de ir além de um simples ensaio onde, usando alguma músicas que, à sua época, fizeram sucesso, dá início ao que considere um “exercício possível” e, portanto, fazendo parte da imensa lista de interessados no assunto, procuro trazer a público o resultado de algumas atividades que me atrevi a desenvolver com meus alunos de graduação e pós graduação.

De fato, meus conhecimentos sobre música não ultrapassam os limites de um ouvinte mais ou menos atento (mais apaixonado que atento) e, ao mesmo tempo, estou muito distante de dominar essas ou aquelas técnicas propostas pela semiologia ou pelas práticas propostas pelos linguistas quando se debruçam sobre poemas ou letras de música. Nem mesmo sei se no interior das lides acadêmicas geógrafos conquistaram a legitimidade necessária para comentar publicamente leituras pessoais<sup>1</sup> (eu gostaria mais de pensar que são geográficas) sobre esse rico material de nossa (ou qualquer outra) cultura.

Bem... de qualquer maneira, creio que vale o risco. Diferentemente do que o senso comum chama de Geografia Cultural, fica aqui o registro de um exercício de leitura sobre alguns aspectos das Geografias da Cultura, com o objetivo de evidenciar os fundamentos geográficos que deram sustentação a alguns de nossos mais famosos músicos e letristas, ao forjarem ideias que demarcaram o espinhoso caminho que todos os povos devem percorrer em busca de ajustar seus cotidianos com as ideias que possuem de si próprios.

---

<sup>1</sup> De fato só tive contato com esse tipo de reflexão quando, ainda no transcurso dos anos 90, recebi de um amigo uma revista francesa intitulada Cahiers de Geopoétique, atualmente encontráveis no endereço: [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/institut/cahiers/index.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/index.html), que valem ser conferidas.

## Como costumamos dizer de nós mesmos...

Como costumamos dizer de nós mesmos, somos um país tropical. Isso, durante décadas pareceu dizer quase tudo de nós. Com tal proposição alguns concluíram que somos pobres por destino<sup>2</sup>, outros que somos preguiçosos por determinação climática, outros que somos alegres e solidários, simpáticos e pacíficos, ladrões e dissimulados. Tudo isso parece caber automaticamente na ideia de País Tropical, desde que deixemos cada um retirar da proposição o que bem queira. Lembremos que foi no auge (ou, também, pode ser, que a ideia foi levada ao auge) da proposição, que Jorge Ben Jor nos convidou a repetir seu refrão: “*Moro, num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza*” (1969).

O exercício que este texto propõe parte de uma premissa que num artigo como este não poderá ser provada: parte considerável (fica a dúvida do que pode ser entendido como “considerável”) do que chamaremos aqui de Música Popular Brasileira, produzida desde as últimas décadas do século XIX até os dias de hoje, dialoga, de uma maneira ou de outra, com as nossas diferentes paisagens, e o faz com o objetivo de expressar processos sociais muito específicos, histórica e geograficamente identificáveis.

Como procurarei demonstrar, utilizando somente alguns poucos exemplos, nossos compositores jamais se esqueceram de expressar suas aventuras e desventuras com as “mulheres amadas de cada porto”<sup>3</sup>, mas, para tanto, recorreram aos elementos paisagísticos para dar sentido às suas alegrias e sofrimentos e, assim sendo, foram deixando marcadas nos seus versos, suas leituras pessoais sobre o que ocorria com o país à época de suas composições. É neste tenso diálogo com o paisagístico, com suas memórias e seus significados, que os amores vão e vêm, que a vida se perde e se encontra e que, seja porque a melancolia estimula a imaginação do violeiro, seja porque as instituições de propaganda de Estado contratam compositores para cantar loas ao país, que a noção de país, de Estado, de nação e, portanto, de pertencimento, também terá nessa arte popular um de seus fundamentos.

## Um Hino para o Brasil

Se existe um ótimo ponto de partida para compreendermos o processo, este é o Hino Nacional Brasileiro (Letra de Joaquim Osório Duque Estrada e Música de Francisco Manuel da Silva). Razões não faltam: depois de mais de um século de sua composição, os brasileiros continuam cantando os mesmos versos, identificando-se com as mesmas mensagens, associando-se aos mesmos acordes

---

<sup>2</sup> Associar tropicalidade com pobreza é algo relativamente antigo. Do “Espírito da Lei” (MONTESQUIEU: 1973) ao “*Os Países Subdesenvolvidos*” (LACOSTE, 1983), ou, para ficarmos no âmbito nacional, o saboroso e sensual “*Casa Grande e Senzala*” (FREYRE, 2004).

<sup>3</sup> Vide BUARQUE, C.: *A Mulher de cada Porto*, na discografia referenciada ao final no artigo.

que, de uma maneira ou de outra, têm por objetivo traçar percursos identificadores, propor comportamentos heroicos, dizer ao brasileiro que ele é brasileiro e o que é ser brasileiro e, diferentemente de alguns dos principais hinos criados no transcurso do século XIX vai, para isso, usar de elementos fundamentalmente paisagísticos/topológicos/toponímicos.

Do ponto de vista das relações, o hino nacional brasileiro tem seu início na referência ao gesto do príncipe regente português que o transforma em Imperador do Brasil, isto é, quando D. Pedro retira sua espada da bainha, aponta-a para o alto e clama: “Independência ou Morte”. Isso, ao que se afirma, ocorreu às margens de um pequeno riacho chamado de “Ipiranga”, onde hoje se encontra um museu quase todo voltado ao período monárquico brasileiro, na cidade de São Paulo. Dito isso e identificada a condição de que somente o fato de sermos brasileiros nos identifica com a coragem e a possibilidade de colocarmos nossas vidas em risco para o bem de nossa Pátria, o restante é, sempre, um majestoso referenciamento em elementos paisagísticos.

Como num clássico manual de Geografia, o ponto de partida é astronômico e tem por objetivo estabelecer um sistema de referenciamento. Assim, afirmando que:

*“Se em teu formoso céu, risonho e límpido,  
A imagem do Cruzeiro resplandece,  
Gigante pela própria natureza,  
És belo, és forte, impávido colosso,  
E o teu futuro espelha essa grandeza.”*

Assim, identificado pela presença do Cruzeiro do Sul (nos céus) a identidade terrena é sua condição de gigante. Claro! Não faz parte do Hino a condição de afirmar que tal gigantismo deveu-se ao sangrento processo de conquista promovido por portugueses, franceses, ingleses e holandeses. Como já se fazia comum à época, a condição do existir de um Estado Nacional estará associada às benesses da natureza que, sem se explicitar nem o como, nem o porque, parece ter oferecido aos brasileiros os mais de 8 milhões de quilômetros quadrados que, àquela época (a da elaboração do hino) já estavam delimitados no interior das fronteiras negociadas com a Espanha.

Os adjetivos vão se desdobrar dessa condição gigantesca, que em nada se relaciona à ação social de portugueses, brasileiros ou quaisquer outros seres humanos que porventura pudessem interferir: trata-se de uma beleza e de uma força pressuposta em sua própria gênese.

Feita a referência, os versos da segunda parte dão continuidade ao “manual” nos seguintes termos:

*“Deitado eternamente em berço esplêndido,  
Ao som do mar e à luz do céu profundo,  
Fulguras, ó Brasil, florão da América,  
Iluminado ao sol do Novo Mundo!”*

O autor, agora, faz o movimento invertido: parte do existir das terras para identificar seus limites e apontar para sua localização. Assim, numa alegoria que hoje chamaríamos de geomorfológica, o existir do Brasil se realiza sobre um berço (receptáculo com a condição subjetiva de “aconchegar”, como quem acolhe um ser amado, ou, numa interpretação igualmente possível, lembrar que à época, somente as crianças de família rica possuíam berços e, portanto, ser “alguém que vem de berço” é o mesmo que identificar alguém como bem nascido, pertencente a algum tipo de família aristocrática) de formato esplendoroso.

Os limites, por sua vez, apontam para a mesma magnificência do país, principalmente pelas suas magnitudes (o mar e o céu profundo) para, na sequência, termos o “Sol do Novo Mundo” como referência astronômica. Viu-se no primeiro movimento que é no céu noturno que a constelação do Cruzeiro do Sul indica uma direção de referência, agora temos o céu diurno e a luz solar com o mesmo objetivo.

Continuemos:

*“Do que a terra, mais garrida,  
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;  
"Nossos bosques têm mais vida",  
"Nossa vida" no teu seio "mais amores”*

Aqui vamos encontrar os termos de comparação: não importa se tivermos como parâmetro as terras mais belas e alegres do mundo, o Brasil possui bosques, campos e flores que serão, sempre, mais abundantes e alegres. O resultado é, para o autor, inquestionável: uma vida cheia de amores.

Assim os brasileiros cantam as paisagens para identificar (alguns dos fundamentos geográficos de) seu pertencimento. Vale lembrar que os manuais escolares utilizados até os anos 80 do século passado, possuíam os mesmos parâmetros<sup>4</sup>. O primeiro ponto a explicitar eram as referências astronômicas, o fato do país estar entre os maiores do mundo e, por fim, que no Brasil não havia desertos, geleiras, montanhas inabitáveis, drásticos movimentos climáticos ou vulcões e, só depois de tudo isso explicitado, é que os brasileiros se tornavam assunto das aulas de Geografia.

---

<sup>4</sup> Moreira:2014

## Sertão

Os primeiros anos do século XX (e, de forma cada vez mais intensa, pode-se afirmar que se trata de um movimento contínuo, cujo auge se atinge entre os anos 50 e 70), foi marcado por intenso processo migratório (MOREIRA: 2012), principalmente para a cidade do Rio de Janeiro que, à época, era a capital do Brasil e para a cidade de São Paulo, vetor estrutural do desenvolvimento fabril. Ali, trabalhadores rurais sem terra sonhavam fugir das agruras do chamado sertão brasileiro. O significado de “sertão” é, ainda hoje, alvo de muita polêmica (v. Silva, J et alli 2006). De qualquer maneira três são as obras clássicas que procuram identificá-lo: “Os Sertões” de Euclides da Cunha, “Grandes Sertões: Veredas” de Guimarães Rosa e “Vidas Secas” de Graciliano Ramos. A primeira, produzida por um jornalista, procura identificar as terras onde ocorreram os fatos relacionados ao que ficou conhecido como “Guerra de Canudos”. A segunda, uma das mais importantes obras literárias brasileiras, conta a História de um grupo de homens armados que se desloca por terras delimitadas pelo latifúndio e a violência, enquanto a terceira procura retratar as amarguras vividas por um “retirante” (migrante) que tenta escapar daquele solo laterizado pela ausência das chuvas. Os sertões de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos identificam lugares relativamente distantes entre si, mas que se assemelham pela presença de paisagens inóspitas e pela violência nas relações entre proprietários de terra, trabalhadores e a população marginal produzida no interior desse processo. Vale lembrar que, ainda no período colonial, a expressão “sertão” já era utilizada e estava associada, simplesmente, à identificação de qualquer lugar que estivesse relativamente distante das praias ou dos portos e, hoje, está profundamente associada às terras que se encontram à oeste da planície costeira nordestina ou ao chamado polígono das secas.

Assim, voltando aos princípios do século XX, milhares de trabalhadores se deslocaram dos campos para o Rio de Janeiro sendo que lá se encontraram homens como Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco e, desse encontro, nasceu um dos mais belos clássicos de nosso cancioneiro: o *Luar do Sertão*. Vale lembrar, em primeiro lugar que Cearense é o nome que se dá aos que nasceram no Ceará – um dos Estados do Brasil e, Pernambuco é o nome de outro Estado da mesma região, o chamado Nordeste Brasileiro. Vale observar ainda que a historiografia nos informar que Catulo da Paixão Cearense sempre defendeu que a música “Luar do Sertão” tinha sido composta por ele, e que João Pernambuco afirmou o contrário. Polêmicas a parte, o que sabemos ao certo é que essa canção é uma das mais gravadas do cancioneiro brasileiro e expressa, magistralmente, a relação entre paisagem, identidade e memória de um povo migrante.

Vejamos. Os versos que se tornaram o ponto de partida e que servirá de refrão é, basicamente, constataativo. Ainda não se sabe onde está o sujeito que constata.

*"Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
(...)"*

Na sequência observamos que o sujeito está longe do luar que tanto admira e, agora, morador da cidade, sente falta:

*Oh! que saudade do luar da minha terra  
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão  
Este luar cá da cidade tão escuro  
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão"*

Vale realçar nesses versos que a primeira diferença encontrada pelo autor está na luminosidade. O luar do sertão é claro e, por isso mesmo "branqueja as folhas secas pelo chão". Já o da cidade é escuro, não possuindo a dimensão melancólica típica daquele que ilumina as terras que ficaram para trás. Paisagem e identidade se materializam nos versos cujo objetivo é evidenciar um tipo de memorialidade. O movimento e suas formas dão sentido à vida, à arte, ao prazer. Trata-se, de fato, dos fundamentos da percepção que, retomados pela memória, chamam o sujeito de volta ao seu lugar de origem, àquele que, de fato, ele reconhece como pertencente. Este é, a princípio, o significado do paisagístico (onde, pelo que se observa, o calmo regato desliza em meio ao mato, e a imagem se aprofunda, quando o sujeito observa o espelhamento das estrelas nas transparentes águas do riacho).

*"Mais parece um sol de prata prateando a solidão  
E a gente pega na viola que ponteia  
E a canção é a Lua Cheia a nos nascer do coração  
Mas como é lindo ver depois por entre o mato  
Deslizar calmo regato transparente como um véu  
No leito azul das suas águas murmurando  
E por sua vez roubando as estrelas lá do céu"*

Luar do Sertão não é a única, mas, sem dúvida, é uma das mais belas canções onde o paisagístico é a base de referência do processo migratório. Assim, aquele que está na cidade, não se reconhece nela e vive da melancolia das formas e dos significados aos quais não tem mais acesso.

Em torno de 40 anos depois de Luar do Sertão (em 1947), dois compositores nascidos no Estado do Ceará, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, tornaram pública a paradigmática "Asa Branca". Nessa canção, também até os dias de hoje considerada como um clássico do cancionário brasileiro, o sujeito é,

igualmente, saudoso, mas sua melancolia só faz sentido para explicar ao leitor/ouvinte que razões o levaram a migrar e que razões o levarão a voltar. Como se verá nos versos, tudo isso se realiza a partir do olhar e, para isso, tendo a paisagem como referência.

Vamos aos versos:

*“Quando olhei a terra ardendo  
Qual fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação*

*Que braseiro, que fornalha  
Nem um pé de plantação  
Por falta d’água perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão”*

A seca é a marca e a imagem é, de fato, desoladora. A terra, vermelha e gretada, mais se parecia com uma grande fogueira, as plantações estavam mortas, bem como as reses e o cavalo (alazão). Como se vê, não foi necessário mais que oito versos em duas estrofes para fazer um retrato da desolação expressa pela paisagem.

Na continuação o autor identifica no movimento migratório de um pássaro (a “asa branca” do título da canção) a necessidade de que ele também deveria partir:

*“Até mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
Então eu disse adeus Rosinha  
Guarda contigo meu coração”*

Nos versos seguintes o autor, apontando para o futuro, faz promessas à sua “Rosinha” que, no entanto, só serão cumpridas quando a paisagem, já transformada pelas chuvas, voltar a ter o tom esverdeado dos olhos da amada.

*“Quando o verde dos teus olhos  
Se espalhar na plantação  
Eu te asseguro não chores não, viu  
Que eu voltarei, viu  
Meu coração*

*Hoje longe muitas léguas  
Numa triste solidão*

*Espero a chuva cair de novo  
Para eu voltar pro meu sertão”*

No transcorrer do anos 50 e 60<sup>5</sup>, as “artes sobre o sertão” tomaram uma característica muito particular: a de servir de pano de fundo para a denúncia das mazelas sociais vividas pelos brasileiros, tendo as paisagens produzidas pela relação entre a seca, o latifúndio, o processo migratório e a violência representada pela formação de grupos armados (cangaceiros), uma magistral fonte inspiradora que se desdobra para o cinema e para o teatro. Glauber Rocha, cineasta baiano e João Cabral de Melo Neto, poeta pernambucano, são, ainda hoje, os mais lembrados.

A ausência de uma efetiva reforma agrária, a articulação interna da máquina de Estado nas mãos da oligarquia latifundista e a repressão política praticada pelos militares, foram elementos mais que suficientes para transformar o quase idílico sofrimento dos nordestinos em exemplos de resistência (quando os personagens eram as lideranças populares) ou injustiça, quando o ponto de inflexão colocava em evidência a alienação da igreja católica<sup>6</sup> ou o posicionamento dos latifundiários.

Em 1955 João Cabral de Melo Neto publica um poema que tem o formato de um “auto de natal nordestino”, intitulado “Morte e Vida Severina”. O auto de natal conta a história de um retirante nordestino que se chama Severino e, por reconhecer que todos os nordestinos se chamam Severino e vivem e morrem tendo uma única origem e destino (o sofrimento), o nome do personagem se transforma em adjetivo e tem por objetivo qualificar o tipo de vida dos que vivem no sertão.

Em 1968, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo, sob a direção de Roberto Freire, pediu ao compositor Chico Buarque de Holanda (à época como algo em torno de 24 anos) que musicasse o poema (ato que, se soube depois, foi a contragosto do poeta João Cabral de Melo Neto). O resultado foi a desconfiança imediata dos ditadores e a aceitação quase incondicional do público e da crítica. A peça foi apresentada, ainda em 68, no festival universitário de Nice, na França, e saiu com o mais importante prêmio daquele ano. De qualquer maneira, transformada em espetáculo televisivo ou em desenho animado ou, ainda, sendo apresentada nas escolas do ensino básico ou nos tablados do teatro amador, *Morte e Vida Severina* parece sobreviver aos tempos. Para o presente artigo, no entanto, vamos lembrar somente de um pequeno trecho que poderá nos ajudar a entender o como João Cabral trabalha essa relação entre paisagem, identidade e processualidade. A escolha se deve ao fato de que esse trecho foi gravado à época

---

<sup>5</sup> A ditadura militar teve início em 1964.

<sup>6</sup> Um dos exemplos mais interessantes da relação entre a igreja e os processos de exclusão foi retratado no filme “O Pagador de Promessas” ganhador do prêmio Palma de Ouro de melhor filme no festival de Cannes. A direção do filme foi realizada por Anselmo Duarte, tendo por referência uma peça de teatro de Dias Gomes. O filme é de 1962.

pela, então, musa da Bossa Nova, Nara Leão, em um disco intitulado provocativamente de “Manhã de Liberdade”.

O trecho gravado por Nara Leão foi intitulado de “Funeral de um Lavrador”. No contexto do auto de natal esta canção é entoada por trabalhadores que vão enterrar um companheiro. Deixemos que os versos nos ajudem a entender o contexto:

*“Esta cova em que estás com palmos medida  
É a conta menor que tiraste em vida  
É de bom tamanho nem largo nem fundo  
É a parte que te cabe deste latifúndio  
Não é cova grande, é cova medida  
É a terra que querias ver dividida  
É uma cova grande pra teu pouco defunto  
Mas estarás mais ancho que estavas no mundo  
É uma cova grande pra teu defunto parco  
Porém mais que no mundo te sentirás largo”*

Como se vê, o caráter melancólico permanece, mas, agora, com o objetivo de denunciar as injustiças sociais provocadas pela posse da terra e superexploração do trabalho. A paisagem se reduz a uma cova, cujas dimensões estão apontadas para serem comparadas às dos latifúndios. O que se vê é a forma tacanha do corpo e do túmulo, o que se entende é que ali está a imagem resultante da maneira como a vida se organiza naquela região do país.

### **A cidade, o morro e a maloca**

Tal como já observamos no início deste artigo, o século XX marcou o tempo da transformação do Brasil de um país eminentemente agrário, para a construção de uma estrutura tipicamente urbano industrial<sup>7</sup>. Dentro desse processo as cidades passaram a fazer parte do cancionário popular, e marcará sua presença para muito além do simples lamento saudoso do migrante que insiste em voltar a viver sob a luz do luar do sertão. E a cidade do Rio de Janeiro foi, neste aspecto, a mais profícua ou, pelo menos, a que produziu o maior número de sucessos<sup>8</sup> de caráter nacional.

A primeira canção que observaremos foi composta em 1937 por Silvio Caldas e Orestes Barbosa e ganhou o gracioso título de “Chão de Estrelas”. A

---

<sup>7</sup> Vale considerar que, apesar da importância dos produtos agrícolas na economia brasileira, hoje a maior parte desse trabalho está organizado nos moldes do chamado “agrobusiness”, utilizando tecnologia e formas de organização do trabalho tipicamente urbano industriais.

<sup>8</sup> Os motivos para tanto sucesso pode estar associado, como já se chegou a aventar, à presença na cidade do Rio de Janeiro de um eficiente sistema de rádio (em ondas médias e curtas) que cobriam a maior parte do território brasileiro. Conjugando esta situação com sua condição de capital do país e polo de atração do processo migratório, vamos encontrar no Rio de Janeiro compositores vindos de todos os Estados do Brasil.

canção tem como tema central um amor perdido e o sentimento do compositor (ou seu eu lírico) frente à solidão e ao fato de considerar ter vivido em meio a uma grande ilusão. Vejamos os versos que nos informa o contexto:

*“Minha vida era um palco iluminado  
Eu vivia vestido de 'doirado'  
Palhaço das perdidas ilusões”*

É nesse contexto que o solitário e sofredor amante nos localiza:

*“Nosso barracão no morro do salgueiro”*

E nos traz para o campo do reconhecimento, uma das mais importantes imagens da paisagem do Rio de Janeiro: a favela e seus barracos, cobrindo as encostas dos morros, evidenciando a pobreza em meio a riqueza, colocando o observador no contraponto entre a beleza das praias, a imponência dos edifícios que mau e mau iam tomando conta da chamada Zona Sul carioca e o poder imagético que nos transmite a relação entre as rochas nuas com algumas de suas nuances florestadas e os barracos que, como diz a canção, parecem pendurados e vão construindo um colorido próprio e angustiante.

Ao lembrar do passado feliz ao lado da amada o sujeito nos conta o que via:

*“Nossas roupas comuns dependuradas  
Na corda qual bandeiras agitadas  
Pareciam um estranho festival  
Festa dos nossos trapos coloridos  
A mostrar que nos morros mal vestidos  
É sempre feriado nacional  
A porta do barraco era sem trinco  
Mas a lua furando nosso zinco  
Salpicava de estrelas nosso chão  
Tu pisavas nos astros distraída  
Sem saber que a alegria desta vida  
É a cabrocha, o luar e o violão.”*

Na dupla escalaridade, onde, visto de longe, o morro sempre parece estar em festa e, quando visto de perto, é o telhado de zinco, já evidenciando seus furos (por onde, pode-se imaginar, se infiltrava as águas das chuvas) que serve de molde para transformar a luz do luar em estrelas espalhadas pelo chão. A revolta do sujeito, no entanto, não está na condição de viver em uma moradia tão precária, mas no fato de ter perdido sua amada e, logicamente (e voltando para os primeiros versos da canção), vendo-se como um palhaço em meio ao mesmo colorido.

Nove anos depois (1946) Herivelto Martins compõe “Ave Maria do Morro”. A música criou muita polêmica, tanto com seus companheiros de samba quanto com os censores do Estado e com o Bispo da igreja Católica do Rio de Janeiro. Vencidas as resistências, Ave Maria do Morro já foi gravada e regravaada em várias línguas.

O ponto de partida, neste caso, é o próprio existir da favela e, obviamente, de seus barracos. Para tanto, o autor usa dos referenciais típicos daqueles que vivem na exígua planície costeira da zona sul do Rio de Janeiro.

Vamos acompanhar:

*“Barracão de zinco  
Sem telhado, sem pintura  
Lá no morro  
Barracão é bangalô  
Lá não existe  
Felicidade de arranha-céu  
Pois quem mora lá no morro  
Já vive pertinho do céu”*

Como se observa, o autor identifica nas duas formas básicas de moradia das hoje chamadas classes médias, os bangalôs (ou sobrados) e os edifícios (arranha céus) para mostrar que a imponência de se viver nas favelas está na própria natureza de se existir enquanto morro, enquanto imagem (e materialidade) que sobressai para muito mais alto e mais além que as construções “lá de baixo”. Em outras palavras: para o autor, o que os ricos procuram os pobres já o tem por natureza. Este seria, enfim, o sentido da festa e da oração:

*“Tem alvorada, tem passarada  
Alvorecer  
Sinfonia de pardais  
Anunciando o anoitecer  
E o morro inteiro no fim do dia  
Reza uma prece ave Maria”*

Em 1953 o Barracão de Zinco volta a se tornar o personagem principal da trama. Luiz Antonio e Oldemar Magalhães traçam um conjunto de observações onde localização, forma e significado traçam o poema no melhor formato da Geografia clássica. O toque final é que os autores, usando dos verbos no imperativo, reconhecem no Barracão (título da canção) a presença de uma personalidade e vida próprias, alguém a quem se pode dar ordens e que, portanto, também pode ser considerado como um sujeito:

*“Vai barracão  
Pendurado no morro  
E pedindo socorro  
A cidade a seus pés  
Vai barracão  
Tua voz eu escuto  
Não te esqueço um minuto  
Porque sei que tu és  
Barracão de zinco  
Tradição do meu país  
Barracão de zinco  
Pobre és tão infeliz”*

Sempre me vem a dúvida se no último verso os autores continuam “falando” com o Barracão ou se, por fim, estão fazendo um comentário dirigido a uma terceira pessoa. Bem... de qualquer maneira, os anos 50 já mostram uma favela menos bucólica, onde as condições miseráveis de vida já não podem ser, simplesmente, fonte de melancolia e da apologia à vida simples, honesta e ordeira de quem vive na marginalidade da acelerada expansão urbana do capitalismo brasileiro. E é nesse contexto que, já nos anos 60 (segundo consegui saber, a primeira gravação é de Nara Leão, em 1966), Pandeirinho e Jorge Pessanha compuseram “Favela”. Trata-se de um verdadeiro material didático, cujo objetivo é nos informar e, certamente, ensinar, como nasce, cresce e se consolida uma favela. O poema chama atenção, inclusive, porque antecipa textos acadêmicos que se tornaram clássicos, que explicam o fenômeno da mesma maneira, mas que foram escritos mais de dez anos depois<sup>9</sup>.

Vamos aos versos:  
*“Numa vasta extensão  
Onde não há plantação  
Nem ninguém morando lá  
Cada pobre que passa por ali  
Só pensa em construir seu lar”*

A paisagem é, a princípio, a percepção do abandono, da ausência de utilidade para alguém (no caso, algum proprietário) e, nesse sentido, convida àquele que carece de uma casa a transformá-la na imagem de algo disponível aos que carecem de uma moradia. Trata-se, portanto, de uma relação onde o paisagístico é o indutor de um movimento que, primeiramente caberá a um ou poucos indivíduos e, depois, à mobilização dos que, rapidamente, percebem as possibilidades que a transformação da paisagem (do abandono completo, à

---

<sup>9</sup> Vale lembrar o texto “A Lógica da Desordem” publicado em 1975 pela arquidiocese de São Paulo num livro feito a muitas mãos e que foi intitulado: São Paulo, 1975, Crescimento e Pobreza, das Edições Loyola.

percepção de um ou outro barraco) sugere. Assim continua e finaliza seu “manual de Sociologia e Geografia urbana” a dupla Pandeirinho e Jorge Pessanha:

*“E quando o primeiro começa  
Os outros depressa procuram marcar  
Seu pedacinho de terra pra morar  
E assim a região  
sofre modificação  
Fica sendo chamada de a nova aquarela  
E é aí que o lugar  
Então passa a se chamar favela”*

Neste período e nos anos que se seguem, as favelas do Rio de Janeiro vão se tornar fonte inesgotável de versos e canções magistras e, a maioria delas executava, agora, a mesma função que as paisagens desoladoras do sertão já haviam indicado: o ponto de partida para a denúncia das mazelas sociais do “boom” urbano brasileiro<sup>10</sup>.

Acontece que, já pelos idos dos anos 50 a cidade de São Paulo vai assumindo o protagonismo do processo produtivo e, portanto, da consolidação do modelo de capitalismo urbano industrial que definirá o Brasil das décadas seguintes.

Polo produtivo, gerador de empregos e, portanto, centro de atração de mão-de-obra, São Paulo cresce rapidamente construindo e reconstruindo suas centralidades e periferias. De fato, a relação centro-periferia nessa mancha urbana que hoje beira os 20 milhões de habitantes, não passa de uma alegoria geométrica. O centro urbano, que marca as origens da cidade, foi se multiplicando em muitos outros (alguns com a simples função de ser o “centro” de mais uma “periferia”, isto é, de centralizar relações comerciais de acesso rápido e fácil para as populações de baixa renda, outros no formato artificialista dos Shopping Centers dirigidos aos mais diferentes “estamentos” de renda) e a cidade foi tomando características absolutamente difusas.

Um dos personagens mais importantes nessa relação entre paisagem e música popular em São Paulo é, incontestavelmente, Adoniran Barbosa. Procurando reproduzir a sonoridade da língua portuguesa falada nas periferias da nascente metrópole com a forte influência de migrantes italianos, Adoniran nos legou uma extensa e maravilhosa obra, onde São Paulo é, muitas vezes, o palco e em outras a própria personagem. Vou resgatar somente um de seus sucessos, procurando não fugir demasiado das relações já apontadas entre o Barraco, a Favela, o Morro e a denúncia política já observadas no Rio de Janeiro.

---

<sup>10</sup> Sem qualquer critério para além da memória imediata, fica a lembrança das imagens evocadas por “Menino das Laranjas” de Theo de Barros; “Acender as Velas” de Zé Keti; “O Morro não tem vez” de Tom Jobim.

No caso, o ponto central da inflexão é uma “Maloca<sup>11</sup>” ou, como nos indica o título da canção (composta em 1955): a “Saudosa Maloca”.

Diferentemente da noção de “barraco” e “favela”, a expressão “maloca”, neste caso, está associada às habitações que, abandonadas, são invadidas por pessoas de baixa renda e se tornam o que também se denomina em São Paulo de “cortiços”. Adoniran nos brinda com a história de três sujeitos que, obrigados a abandonar a Maloca em que viviam, passam a dormir nas praças públicas.

Vamos aos versos:

*“Si o senhor não "tá" lembrado  
Dá licença de "contá"  
Que aqui onde agora está  
Esse "edifício arto"  
Era uma casa “véia”  
Um palacete “assombrado”  
Foi aqui seu moço  
Que eu, Mato Grosso e o Joca  
“Construímo” nossa maloca  
Mas, um dia  
“Nóis” nem pode se “alembrá”  
Veio os homi c'as” ferramentas  
O dono “mandô derrubá”  
“Peguemo” todas nossas coisas  
E “fumos” pro meio da rua  
Aprecia a demolição  
Que tristeza que “nóis” sentia  
Cada “táuba” que caía  
“Duia” no coração  
Mato Grosso quis “gritá”  
Mas em cima eu falei:  
Os “homis tá cá” razão  
Nós arranja outro lugar  
Só “se conformemo” quando o Joca falou:  
“Deus dá o frio conforme o cobertor”  
E hoje “nóis pega a páia” nas grama do jardim  
E “prá esquecê nóis cantemos” assim:  
Saudosa maloca, maloca querida,  
“Dim dim donde nóis passemos” os dias feliz de nossas vidas  
(...)*

---

<sup>11</sup> A expressão Maloca está, a princípio, associada às moradias indígenas, geralmente coletivas. Também se usa a expressão para identificar construções precárias, geralmente de madeira e com cobertura de folhas de palmeiras, mesmo que não pertençam à aldeia.

Tal como ocorre com a maior parte da produção de Adoniran Barbosa, Saudosa Maloca é, antes de tudo, uma crônica, onde o cronista se confunde com seus personagens. Trata-se do homem que vive a cidade e a conta a partir de suas experiências pessoais, tornando-as a base de sua própria ficção.

Saudosa Maloca coloca em evidência alguns dos sintomas da estranha e rápida expansão da metrópole. Num primeiro momento, o abandono de imóveis (onde proprietários relativamente endinheirados vão deixando as ruas centrais em busca de imóveis mais confortáveis, novos e distantes daquele “velho centro” onde se imiscuíam pobres e ricos, trabalhadores e vagabundos, gente honesta e ladrões). O centro abandonado é, rapidamente, tomado pelos pobres e a ideia de abandono não passará, então, de um eufemismo saudosista para os proprietários que se deslocavam na construção de novos bairros. Acontece que imóveis abandonados e reocupados (malocas) ainda possuem donos e, mais cedo ou mais tarde, tornar-se-ão alvo de redefinições no chamado uso do solo urbano. As moradias assobradadas darão lugar a prédios comerciais ou edifícios de apartamentos e as malocas haverão de ser derrubadas.

Adoniran, assim, captura o movimento intransigente das mudanças paisagísticas e, ao mesmo tempo, identifica a maneira pela qual se comporta o subserviente invasor e maloqueiro (morador da maloca): quando o grau de revolta se torna um risco à sobrevivência, Deus é invocado para acalmar os ânimos e, ao fim e ao cabo, só resta aos personagens a grama das praças públicas e o conforto do passado feliz que, agora, não é mais que um conjunto de lembranças.

São Paulo, no entanto, cria raros sucessos sobre si mesmo. É interessante notar que, nos dias de hoje, quando, em qualquer lugar do Brasil, se deseja fazer uma homenagem à cidade, é a música composta pelo baiano Caetano Veloso que virá à memória dos músicos e de seus públicos.

“Sampa”, uma espécie de acrônimo muito utilizado pelos habitantes de São Paulo, intitulou a canção de Caetano e o compositor vai, também, buscar nas paisagens da metrópole a maneira pela qual se torna possível tecer comentários, indicar processos, identificar valores.

Eis alguns dos versos genialmente construídos por aquele que, ainda jovem, experimentava os limites impostos pela grande metrópole aos seus imigrantes.

*“Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João  
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas  
(...)  
Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João*

*Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
(...)  
E foste um difícil começo  
Afasta o que não conheço  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso  
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas  
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas  
(...)*

Ter como ponto de partida o cruzamento das avenidas Ipiranga e São João foi, para o compositor, a maneira mais objetiva de colocar-se no centro da metrópole e observá-la em suas diferentes escalas. Ao constatar o quão difícil é vivê-la, compreendê-la, usufruir de suas possibilidades (as esquinas são “duras”, isto é, pouco plásticas, inflexíveis aos que habitam a metrópole), o baiano identifica o quão deselegante são as mulheres (é interessante notar como, na sequência das duras esquinas se observa as deselegantes e discretas mulheres).

O compositor continua lamentando sua sorte e o faz lembrando, provavelmente, de sua cidade natal, ponto de inflexão e comparação com a terrível realidade do movimento acelerado das fábricas. As filas, a fumaça, a capacidade de se investir tanto na construção quanto na destruição: eis o “avesso, do avesso, do avesso”<sup>12</sup>. A realidade que se vê descarnada é demonstrada em todas as suas entranhas. Assim, o que é hoje um verdadeiro hino da cidade é, de fato, um lamento. Diferentemente das mulheres cantadas pela Bossa Nova (veremos a seguir) e que parecem povoar as ruas do Rio de Janeiro, em São Paulo tudo parece se expressar pela discrição das pessoas na violência explícita do movimento de transformação incontrolável que o ritmo fabril impôs à cidade. As paisagens de Sampa dão o mote para a exaltação de um anti-herói melancólico, onde tudo se apresenta no seu avesso porque só pode ter sentido quando suas engrenagens se tornam explícitas.

## **As paisagens da Bossa Nova**

Apesar da genialidade de Adoniran e do rápido desenvolvimento de São Paulo, os anos 50 ainda garantirá que é o Rio de Janeiro a capital do país, tanto do ponto de vista político quanto cultural. É para lá que se deslocam baianos como João Gilberto e é de lá que se desdobrará uma leitura das paisagens brasileiras, sob a égide do que ficou identificado como “bossa nova”.

---

<sup>12</sup> Inspiração evidente para que Ruy Moreira intitulasse um de seus livros de “*O Discurso do Averso*”, originalmente publicado em 1987 e agora merecedor de nova edição em 2014.

As paisagens desse movimento eram muito diferentes daquelas descritas por autores que possuíam forte ligação com comunidades de baixa renda, onde o barraco, o morro ou a maloca (ou as ruas, os trens de subúrbio, as fábricas e tantas outras imagens) serviam de referência para os amores, as amizades ou, mesmo, a pura e simples crônica da malandragem. Para aqueles jovens que viviam nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro, a paisagem a ser observada era a praia, suas ondas, areias e lindas mulheres.

Dentre as mais famosas composições da época (e mais criticadas pela esquerda, que via nesse tipo de postura uma profunda alienação política) deve-se citar a composição de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, intitulada simplesmente de “O Barquinho”

Vejamos alguns dos seus versos:

*“Dia de Luz, festa de sol,  
Um barquinho a deslizar no macio azul do mar  
Tudo é verão, amor se faz  
Num barquinho pelo mar, que desliza sem parar”*

Assim, sol, calor, amor, verão e a ausência completa e absoluta da pobreza (trata-se, de fato, das paisagens que podem ser observadas das amplas janelas dos edifícios de luxo que, voltados para o mar, identificam as avenidas da zona sul da cidade do Rio de Janeiro), das favelas, da exploração do trabalho, faz da bossa nova um sucesso entre consumidores de classe média, tendentes a considerar essa associação delicada e, ao mesmo tempo sofisticada, do samba com o jazz, um avanço na qualidade musical da chamada música popular.

Mas é com Tom Jobim, e sua formação erudita, que a bossa nova vai atingir o ápice do reconhecimento, tanto em terras brasileiras quanto na Europa e Estados Unidos. De qualquer maneira, as paisagens cantadas mantinham o foco do olhar daquela classe média e, portanto, garantia as críticas dos movimentos de esquerda.

É de 1962 o clássico que foi intitulado de Samba do Avião. Experiência que na época estava resguardada aos consumidores de luxo, pois chegar ao Rio de Janeiro no interior de uma aeronave era, de fato, um deleite para poucos.

Vejamos como Tom Jobim descreve o que viu:

*“Minha alma canta  
Vejo o Rio de Janeiro  
Estou morrendo de saudade  
Rio, teu mar, praias sem fim  
Rio, você foi feito pra mim  
Cristo Redentor  
Braços abertos sobre a Guanabara  
A morena vai sambar*

*Seu corpo todo balançar  
Rio de Sol, de céu, de mar  
(...)  
Aperte o cinto, vamos chegar  
Água brilhando, olha a pista chegando  
E vamos nós  
Pousar. (pág. 127/128)”*

Um ponto, no entanto, mantém este grande clássico da música popular brasileira dos anos 60, em consonância com tudo o que viemos observando até aqui: a paisagem é o vínculo entre o desejo e a memória, entre o que já se experimentou e o que ainda se imagina que se irá experimentar. Trata-se, portanto, da percepção de uma ordem, condição e limite da ação humana, que se apresenta, basicamente, como um conjunto de formas, como um complexo de caráter topológico que se nos apresenta, cotidianamente, e na qual exercitamos a condição de perceber, construir, inventar ou, simplesmente, compreender significados.

Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, no ano seguinte ao Samba do Avião, voltam a visitar o tema, agora amargurando a perda de um amor. De forma explícita realçam significados pela sua negatividade, afirmando o poder da paisagem na tentativa desesperada de negá-la, pois, como se verá, tal negação parece ser o caminho de se constatar (e negar, igualmente) um grande amor. Ao que parece, é nesse jogo angustiado, que a canção recebeu o título de “Inútil Paisagem”.

Vejamos:

*“Mas pra que  
Pra que tanto céu  
Pra que tanto mar,  
Pra que  
De que serve esta onda que quebra  
E o vento da tarde  
De que serve a tarde  
Inútil paisagem  
(...)  
De que serve as flores que nascem  
Pelo caminho  
Se o meu caminho  
Sozinho é nada (pág. 142)”*

Novamente o céu, o mar, o vento e as flores vão compondo as imagens, só que, agora, com a inserção identificadora da “tarde”. É, de fato, interessante notar que o poeta afirma ser a “tarde” a “inútil paisagem”, nos levando a imaginar que

ela também se compõe do tempo, pois seus elementos (céu, mar etc.) possuem significados (formas) diferentes no transcorrer do dia e, se a tarde é a promessa da noite (o encontro ou a solidão) ela é, em síntese, a própria paisagem que, na sua beleza, entristece o poeta, tornando a negação (a afirmação da inutilidade) a condição implícita da afirmação, da qualificação da sensorialidade: o sujeito não só percebe a objetividade do paisagístico, mas, definitivamente, realiza tal objetividade na subjetivação de seu próprio entendimento. O tempo como identidade, o tempo como forma, o tempo como materialização de um processo. O tempo como referência para a forma e, assim, tempo também é paisagem.

### **Retomando a leitura do Brasil: propaganda e resistência numa paisagem sob censura**

Em 1939, primeiros movimentos daquela que ficou conhecida como a segunda guerra mundial, o Brasil vivia a experiência do que se denominou de “Estado Novo”. O nome, como quase sempre acontece nessas ocasiões, possui caráter eufemístico e, por isso mesmo, expressa um certo tipo de verdade com o objetivo de escondê-la. Getúlio Vargas, o ditador do Estado Novo, procura construir uma máquina de Estado para uma nação que, de fato, ainda não existia. Tratava-se de um Estado disciplinarizador de relações urbano industriais para um país que, de fato, se industrializava às custas do próprio Estado.

Os impasses políticos e sociais inerentes à violência contida em todos os processos desse tipo fazem de Getúlio uma figura ambígua, o “pai dos pobres” para muitos pobres, o fascista que buscava se aliar a Hitler ou, simplesmente, o ditador latino americano com rasgos populistas e mão-de-ferro no uso e abuso do poder.

Naqueles tempos, Getúlio criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, cujo objetivo mais explícito estava em criar, internamente e para os brasileiros, uma imagem de Brasil conveniente para seus projetos de tornar o país um grande centro industrial e urbano e, ao mesmo tempo, tal departamento deveria policiar e censurar toda manifestação que viesse se contrapor a tais perspectivas e, assim, a censura se institui de tal maneira que, só veríamos algo relativamente parecido, no transcorrer da ditadura militar que se instalaria algumas décadas depois.

É dessa época a música de Ary Barroso, intitulada de Aquarela do Brasil. Seu tom ufanístico associou o autor aos interesses de Getúlio e, por isso mesmo, o período foi marcado por uma profunda desconfiança das esquerdas em relação ao compositor. De qualquer maneira, como poderemos observar, é o paisagístico, mais uma vez, o fundamento da explicitação dos valores, dos processos, dos significados.

Vejamos:

*“Brasil!  
Meu Brasil brasileiro*

*Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
(...)  
Ah! abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado  
Bota o rei congo no congado  
Brasil! Pra mim!  
(...)  
Oh esse coqueiro que dá coco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil! Pra mim  
Ah! ouve estas fontes murmurantes  
Aonde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Ah! esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil!  
(...)"*

A fusão entre o brasileiro e o Brasil se faz na condição de que o primeiro faz uso do que dispõe o segundo. Se o Brasil tem coqueiros o brasileiro aproveita seus troncos para amarrar suas redes e, assim, observar e usufruir das “noites claras de luar”. Se o Brasil tem “fontes murmurantes” é ali que o brasileiro mata sua sede e, mais uma vez, observa a luz da lua bruxulear no movimento das águas (som e imagem, o deleite dos sentidos). Trata-se, de fato, de se cantar a relação simbiótica entre uma nação e suas terras, onde a beleza e a abundância são a marca registrada na construção de um povo que, nada mais tem a fazer além de, ao abrir “a cortina do passado”, viver livre, feliz e em meio à abundância.

O sucesso de Ary Barroso atravessou décadas e, ainda hoje, é praticamente impossível se fazer menção aos clássicos do cancionero brasileiro sem que “Aquarela do Brasil” venha à memória, independentemente de se tornar alvo de comentários ou análises mais ou menos críticas.

Vinte e cinco anos depois de aquarela do Brasil, longe portanto até mesmo do final da segunda grande guerra, a América Latina estará vivendo um novo ciclo de ditaduras que se arrastará por, pelo menos, três décadas. Brasil, Uruguai, Argentina, Chile e Bolívia estarão no contraponto latino americano para resistir aos “descaminhos” da revolução cubana, à presença cada vez mais importante de correntes de esquerda no interior da igreja católica, aos grupos guerrilheiros que se materializam desde as matas fechadas da América Central, ao risco, enfim, de que o “ouro de Moscou” conseguisse financiar o ascenso geral dos comunistas.

No Brasil, os militares assumiram o poder em abril de 1964 e, mais uma vez, a propaganda ufanista se mistura com a imposição da censura e, assim, coube também ao cancionário popular achar caminhos de expressão para os amores e as dores, individuais ou coletivas, quando se realizam sob o duro comando de uma ditadura.

É nesse contexto que surgirão compositores como Edu Lobo, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Jorge Ben Jor, João Bosco e tantos outros que, ainda hoje, são reconhecidos em todo o mundo como os legítimos representantes da chamada Música Popular Brasileira. Os anos 60 e 70 marcaram definitivamente uma maneira de se falar do Brasil e suas paisagens. Grandes festivais de música popular lançaram compositores e polêmicas, além de interpretes até hoje lembrados (como Elis Regina e Nara Leão, por exemplo) ou cujo sucesso é absolutamente garantido (como Gal Costa e Maria Bethânia, por exemplo). A maioria dos nomes aqui citados (a exceção é Roberto Carlos) foram associados, de uma maneira ou de outra, ao que se chamou de Música de Protesto, isto é, composições que tinham o objetivo de denunciar mazelas sociais em detrimento de canções identificadas com amores mais ou menos correspondidos<sup>13</sup>.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, no transcorrer dos anos 60 (junto com compositores como Tom Zé e Rogério Duprat) lideraram um movimento que ficou conhecido como Tropicália. Reunindo elementos da bossa nova e do rock, bem como matrizes rítmicas de diferentes partes do Brasil, um dos objetivos do movimento seria associar as diferentes maneiras de como as juventudes do mundo inteiro estavam protestando (as marchas de Paris em 1968, os movimentos dos jovens americanos contra a guerra do Vietnã e a presença de alguns grupos guerrilheiros de esquerda na África e América Latina são exemplos para o entendimento da época) e como tudo isso se associava à dinâmica social e política interna do Brasil. Inserir a guitarra elétrica foi, em si mesmo, um gesto que provocou muita polêmica, mas, quando isso é feito em comum com o rock in roll para se denunciar uma sociedade que, para se dizer moderna, vai ampliando as políticas de exclusão e, em nome de se consumir os produtos cada vez mais internacionalizados, vai produzindo mais e mais miséria, o movimento tropicalista custou aos seus principais líderes a experiência da prisão e a necessidade de viver o exílio em terras londrinas (já no transcorrer dos anos 70).

Caetano Veloso gravou, como um verdadeiro hino para o Brasil e, obviamente, para o movimento que o título de sua canção identificava, a música “Tropicália” (1968) e nela, tendo por referência a construção de Brasília, descreve

---

<sup>13</sup> Vale considerar que a maior parte das obras desses autores não necessariamente objetivavam se contrapor diretamente aos desmandos dos ditadores, mas o contexto político da época colaborou efetivamente para tal associação, principalmente porque, tanto o público quanto a censura dos militares buscavam identificar naquelas canções a crítica que, para o público, tornava-se verdadeira “palavra de ordem” de resistência e, para os censores, o objeto a ser apagado, negado, impedido de ser gravado ou de vir a público.

as paisagens que – reais ou imaginárias – traçam os fundamentos do que ele entendia ser a versão brasileira do desenvolvimento capitalista.

Vejamos alguns dos versos até hoje cantados por aqueles que cultuam essa fase da história da música popular brasileira:

*“(…)  
Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés os caminhões  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz  
Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central do país  
(…)  
O monumento  
É de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde  
Atrás da verde mata  
O luar do sertão  
O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança  
Sorridente, feia e morta  
Estende a mão  
(…)  
No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis  
Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis  
(…)”*

O sujeito observador identifica, primeiramente, o movimento que o cerca para, em seguida, assumindo-se como sendo o próprio Brasil e suas ações de Estado, vai se tornando sujeito e objeto das ações à medida que observa e, ao mesmo tempo, executa as ações “dadas pelos verbos”. Aviões e caminhões

apontam para as “chapadas” que caracterizam o relevo do planalto central brasileiro, justamente onde se inaugura um dos principais monumentos do país: a cidade de Brasília, capital do Brasil desde 1960.

Opulência e miséria se espalham pelos caminhos e o sujeito se identifica como governo, organizando a cultura (carnaval) e o movimento (política).

Caetano Veloso traça com linhas precisas um Brasil que se realiza em nome do desenvolvimento econômico e cujas marcas paisagísticas são a exacerbação da miséria pelo contraste que a opulência e a riqueza conseguem criar. É nesse sentido que Brasília aparece como um monumento de papel crepom e prata, suntuoso e frágil, rico e pobre, cercado de crianças famintas e escondido dos demais lugares do Brasil.

Por fim (dos versos que escolhi para o desenvolvimento desse texto) o compositor coloca em evidência o que o imaginário dos militares (e, igualmente, o da esquerda) tinha como pressuposto: girassóis, roseiras, urubus e águas de uma das mais famosas praias da Bahia vão compondo a imagem desse embate político que, paulatinamente vai tomando a forma das guerrilhas e da violência política de Estado, com as prisões, assassinatos e exílios que marcaram a época.

A busca de caminhos que permitissem expressar alguma leitura sobre a situação política do país parece ter estimulado positivamente a imaginação dos compositores que, de uma maneira ou de outra, eram identificados como opositores do regime. Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, por exemplo, montaram, nos primeiros anos da década de 70, uma peça de teatro cujo título estava associado a um personagem da História brasileira que, no período que os holandeses invadiram a província de Pernambuco, acabou por se aliar a eles e, portanto, foi considerado um traidor pelos portugueses. Preso, Calabar (esse era o nome do “traidor” e, igualmente, da peça teatral) foi sumariamente julgado e enforcado. Foi em torno dessa trama que os autores colocaram em questão o significado de traição e, por inferência, o discurso nacionalista dos militares que se encontravam no poder.

Censurada de diversas maneiras, uma das canções que marcaram o espetáculo foi intitulada de “Fado Tropical”, onde o personagem faz comentários sobre o importância do Brasil no contexto colonial português e, invertendo paisagens, sonha com uma colônia que dê significado e importância a uma metrópole já decadente.

Vejamos alguns dos versos:

*“Oh, musa do meu fado  
Oh, minha mãe gentil  
Te deixo consternado  
No primeiro abril  
Mas não sê tão ingrata  
Não esquece quem te amou*

*E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal  
(...)  
Com avencas na caatinga  
Alecrins no canavial  
Licores na moringa  
Um vinho tropical  
E a linda mulata  
Com rendas do alentejo  
De quem numa bravata  
Arrebata um beijo  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal  
(...)  
Guitarras e sanfonas  
Jasmins, coqueiros, fontes  
Sardinhas, mandioca  
Num suave azulejo  
E o rio Amazonas  
Que corre trás-os-montes  
E numa pororoca  
Deságua no Tejo  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um império colonial”*

As inversões topológicas são mais que evidentes. As avencas compoem a paisagem semi-árida da caatinga, os alecrins interpolados à cana-de-açúcar ou o rio Amazonas desaguando no Tejo, torna a impossibilidade a imagem acabada do discurso que, invertendo posições, parecem um simples sonho quando, de fato, tem todas as características de um pesadelo.

### **Acontece, no entanto...**

Acontece, no entanto, que todos os compositores e épocas indicadas nesse artigo, são fontes quase inesgotáveis de exemplos e possibilidades de entendimento da relação entre o cancionário popular brasileiros, as paisagens que retrata e a associação da música (tempo) com a forma (espaço) desdobrando-se em uma possibilidade de entendimento do processo de construção da atual geograficidade brasileira. Para encerrar, retomo uma canção relativamente recente de Chico Buarque onde ele mesmo se dedica a pensar a multiplicidade de significados que o sensorio pode nos trazer. Ele se debruça sobre a sonoridade e a imagem do morro

Dois Irmãos (entre as favelas da Rocinha e do Vidigal, na cidade do Rio de Janeiro) e nos ensina o que é possível se identificar quando o silêncio parece esconder um risco iminente.

### ***Morro Dois Irmãos***

*“E a teus pés vão-se encostar os instrumentos  
Aprendi a respeitar tua prumada  
(...)  
É assim como se a rocha dilatada  
Fosse uma concentração de tempos  
(...)  
Ou, então, como um música parada  
Sobre uma montanha em movimento*

### **Referências**

- BRAZ, M (Org.). *Samba, Cultura e Sociedade*. São Paulo, Expressão Popular, 2013
- BRESSANE, R. (Org.). *Essa História está Diferente – Dez Contos para Canções de Chico Buarque*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010
- FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49ª Ed. São Paulo: Global, 2004.
- HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1963.
- HOMEM, Wagner, *Chico Buarque*, São Paulo, Leya, 2009.
- HOMEN, W, OLIVEIRA, L.R. *Tom Jobim*, São Paulo, Leya, 2012.
- MARANDOLA JR. E.; GRATÃO, L.H.B. (orgs.). *Geografia e Literatura – Ensaio sobre geofricidade, poética e imaginação*. Londrina, EDUEL, 2010
- MELLO, Z. H. DE. *Música com Z – Artigos, Reportagens e Entrevistas (1957-2014)*. São Paulo, Editora 34, 2014.
- MOREIRA, R. *Formação Espacial Brasileira*. Rio de Janeiro, Consequência, 2012
- MOREIRA, R. *O Movimento Operário e a Questão Cidade-Campo no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- MOREIRA, R. *Sociedade e Espaço no Brasil (As fases da Formação Espacial Brasileira: Hegemonias e Conflitos)* in Boletim Paulista de Geografia 83 – AGB-SP, dez/2005
- MOREIRA, Ruy. *O Discurso do Averso*. São Paulo, Contexto, 2014

- RIBEIRO, Darcy, *O Povo Brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SADER, Emir. *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe*. São Paulo, Boitempo, 2006.
- SCHAMA, S. *Paisagem e Memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SEVERIANO, J. *Uma História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 2013
- SILVA, J. Borzacchillo da, et alli (orgs.). *Litoral e Sertão – Natureza e Sociedade no Nordeste Brasileiro*. Fortaleza, Expressão Gráfica, 2006.
- SILVA, Jorge Luiz Barcellos da. *Leituras da Territorialidade e Construção da Brasilidade*. São Paulo, Mimio, Tese de Doutorado defendida na PUC-SP, 2006.
- WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido – Uma Outra História da Música*. São Paulo, Companhia das Letras 1989.

### ***Discografia***<sup>14</sup>

A Mulher de Cada Porto

<http://letras.mus.br/chico-buarque/85823/>

País Tropical

<http://letras.mus.br/jorge-ben-jor/46647/>

Hino Nacional

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/hino.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm)

Luar do Sertão

<http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/luar-do-sertao.html>

Asa Branca

<http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/luar-do-sertao.html#ixzz2PNhkMIml>

Funeral de um Lavrador

<http://letras.mus.br/chico-buarque/45132/>

Chão de Estrelas

<http://letras.mus.br/silvio-caldas/205192/>

Ave Maria do Morro

<http://www.cifraclub.com.br/herivelto-martins/ave-maria-do-morro/>

Barracão

<http://letras.mus.br/beth-carvalho/890132/>

---

<sup>14</sup> Segue um conjunto de endereços eletrônicos onde é possível acessar as letras completas das músicas citadas e, ainda, ouvir uma das gravações disponíveis no mercado discográfico. A ordem dos endereços segue a mesma ordem do aparecimento das canções no interior do artigo.

Favela

<http://letras.mus.br/cristina-buarque/1446891/>

Saudosa Maloca

<http://letras.mus.br/adoniran-barbosa/43969/>

Sampa

<http://letras.mus.br/caetano-veloso/41670/>

O Barquinho

<http://letras.mus.br/leila-pinheiro/166642/>

Samba do Avião

<http://letras.mus.br/tom-jobim/49065/>

Inutil Paisagem

<http://letras.mus.br/elis-regina/160761/>

Aquarela do Brasil

<http://letras.mus.br/gal-costa/46099/>

Tropicália

<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44785/>

Fado Tropical

<http://letras.mus.br/chico-buarque/71165/>

Morro Dois Irmãos.

<http://letras.mus.br/chico-buarque/86002/>

---

Douglas Santos

Possui Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Mestrado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Graduação em Geografia, também pela USP.

Atualmente é Professor Visitante do Departamento de Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados.

Rua Anésio Martins de Siqueira, 120, casa 11 - Cotia/SP- 06710-663.

E-mail: douglassangeog@yahoo.com.br

---

Recebido para publicação em outubro de 2014  
Aprovado para publicação em dezembro de 2014